

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

73 | 2014

Varia

Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main – Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*

Paris, Klincksieck, « Collection d'esthétique », 2013, 389 p.

Éric Thouvenel



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4856>

DOI : 10.4000/1895.4856

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2014

Pagination : 180-186

ISBN : 978-2-37029-073-1

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Éric Thouvenel, « Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main – Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 73 | 2014, mis en ligne le 05 octobre 2015, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4856> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4856>

© AFRHC

Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main – Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, Klincksieck, « Collection d'esthétique », 2013, 389 p.

L'ouvrage de Christa Blümlinger, traduction de son *Kino aus zweiter Hand* paru en 2009 chez Vorwerk (Berlin), vient combler en France un manque qui devenait d'autant plus criant que l'actualité technique et esthétique des images en mouvement rendait nécessaire une telle entreprise.

Née dès le courant des années 1910, la pratique du remploi cinématographique, consistant à réutiliser dans un film des images plus anciennes, a connu des fortunes et des fonctions diverses à travers les ans. Mais elle n'a traversé, et de très loin, aucune période plus active et capitale que celle qu'inaugure l'arrivée conjointe et massive des technologies numériques et d'internet, à partir du début des années 1990. Qu'il soit le symptôme postmoderne d'un brassage sans fin de matériaux et de références visuels, comme n'importe qui pourra vite s'en convaincre en passant deux heures sur la Toile ; ou le signe – politique autant qu'esthétique – d'une réaction face à la mutation des supports, le *found footage* est désormais omniprésent, et emprunte des formes débordant le milieu du cinéma d'avant-garde, qui en a historiquement assuré la pérennité et la promotion, et auquel est consacrée la majeure partie de cet ouvrage. De même, si les premières pratiques de remploi des images cinématographiques ont été opérées dans le cadre du film de « remontage », né dans le giron du documentaire et des actualités puis théorisé par Esther Choub au sein du Bureau du montage du Goskino, en URSS, dans les années 1920, l'usage des « images trouvées » s'est

aujourd'hui largement diversifié, fertilisant des régimes d'existence de l'image qui se situent au-delà de ses territoires traditionnels. Le cinéma de seconde main n'est donc plus uniquement un lieu de réflexions et de réélaborations historiographiques, esthétiques et patrimoniales, mais il envahit désormais la fiction – le terme *found footage*, quoique improprement utilisé dans ce cas, fait florès depuis quelques années dans le cinéma d'horreur – et s'ouvre, à travers internet, à tous les possibles de la réappropriation sauvage, de l'hommage au pastiche et de l'entreprise typologique à l'essai savant.

Il n'est donc guère surprenant que cette efflorescence ait été accompagnée d'un grand nombre de publications, au sein desquelles l'ouvrage de Blümlinger trouve aujourd'hui sa place, faisant entendre dans ce chœur une voix qui est en harmonie, sans être dépourvue de singularité. Un grand nombre de textes ont été consacrés en effet au remploi cinématographique, particulièrement depuis vingt ans, mais la plupart du temps au sein d'ouvrages ou de revues consacrés à d'autres thématiques (le cinéma d'avant-garde surtout, mais aussi les rapports du cinéma avec le Musée, la réflexivité, le court-métrage, l'archive, le rapport argentique/numérique, etc.) ou plus spécifiquement monographiques (sur Ken Jacobs, Peter Tscherkassy, Bruce Conner, parmi d'autres). Les quelques ouvrages généralistes sur le sujet sont presque toujours collectifs, ce qui contribue peu ou prou à en disperser le propos et, à l'exception du catalogue de l'exposition *Monter/Sampler* qui s'est tenue au Centre Pompidou en 2000, aucun d'entre eux n'avait été publié jusqu'ici en langue française. C'est ce manque à la fois linguistique et théorique dans le paysage éditorial français qu'entend combler *Cinéma de seconde main*. Préférant ce terme à celui de *found footage*, plus répandu mais forte-

ment polysémique, et donc potentiellement ambigu, l'auteur a peut-être voulu marquer aussi le caractère à la fois plus politique – dans le sens de la poétique du rebut théorisée par Walter Benjamin – et moins aléatoire du emploi des images dans les œuvres qu'elle se propose d'étudier. Le sous-titre, également éclairant, indique quant à lui l'affirmation d'un double parti-pris, puisqu'il s'agit en effet d'évaluer l'« *esthétique* du emploi dans *l'art* du film et des nouveaux médias » (je souligne). Clairement posée dès l'abord, la perspective de Blümlinger sur son sujet promet ainsi d'aborder des questions et un corpus spécifiques et délibérément choisis. Au détriment, peut-être, d'autres voies possibles, mais c'est un point sur lequel on reviendra.

Construit en sept chapitres qui sont autant de façons de parcourir et d'approfondir le sujet, le livre s'ouvre sur un long texte introductif, qui en expose les enjeux théoriques et méthodologiques. Y sont abordées les questions du rapport entre copie et reproduction, entre usages (et expériences) esthétique et historiographique du matériau filmique, entre collection et diffusion, citation et détournement, entre autres. Il constitue en ce sens, et quoique assez classiquement, une heureuse manière d'entrer dans un ouvrage qui sera pour la plus grande part composé d'analyses d'œuvres singulières, éclairant chacune de leur lumière propre des problématiques dans lesquelles elles ne s'épuisent pas, mais qu'elles ne circonscrivent pas entièrement non plus. Comme l'auteur l'écrivait déjà dans la préface à la première édition, reproduite ici, « L'objet essentiel de ce travail [...] ne vise nullement à construire une histoire du emploi au cinéma et dans l'art des nouveaux médias, [et] pas davantage à constituer une typologie globale des stratégies filmiques d'appropriation » (p. 12).

L'entreprise est donc essentiellement d'ordre analytique – évaluer des œuvres à l'aune des formes de sensibilité qu'elles produisent –, mais se soutient néanmoins d'une armature théorique édifiée dans ce premier chapitre, et qui n'occulte ni l'historicité du phénomène (toute forme de emploi appelant une pensée de l'écart, et même de multiples écarts), ni ses implications contemporaines, au regard notamment de l'inflation des débats relatifs à la question de la mémoire et de son corollaire, l'archive. S'il ne s'agit donc résolument pas de proposer une histoire chronologique des formes et des pratiques du emploi, il est bel et bien question de se demander comment elles ont permis de structurer notre rapport à l'histoire et à la mémoire, en construisant des formes de *l'expérience* historique, dussent-elles en passer par toutes sortes de mise à distance avec la double « objectivité » de l'image indicielle et du document. C'est à cette condition, estime l'auteur, que des « courants » esthétiques traditionnellement jugés peu conciliables pourront être examinés ensemble (comme c'est le cas de l'avant-garde et de l'essai filmé), et non plus à l'aune de ce que les films « racontent », ni même des sources auxquelles ils empruntent, mais de leurs « cadres de référence culturels respectifs » (p. 80).

À partir de ce programme théorique, l'ouvrage va circonscrire et approfondir six grandes questions, essentielles à la compréhension des enjeux majeurs du emploi des images cinématographiques, tout en prenant soin de rappeler et de contextualiser, pour le néophyte, les moments et les acteurs majeurs de son histoire. Le chapitre II, « Matériel et transformation », s'attache à un motif récurrent et important de l'iconographie du cinéma, celui du train. Blümlinger y examine comment, faisant fonds sur

plusieurs films Lumière (et non sur le seul *Arrivée d'un train à La Ciotat*), des cinéastes tels que Ken Jacobs, Bill Morrison, Al Razutis et Peter Tscherkassky se sont attachés à en repérer, puis à en déployer l'analogie avec certaines des composantes fondamentales du dispositif cinématographique comme le défilement, l'intermittence, la répétition, l'éblouissement, la projection, la boucle, les vitesses. Le travail de Tscherkassky y est particulièrement mis en valeur et bénéficie, en partant du motif ferroviaire dont le texte se détache ensuite, d'un développement plus ample, mené à la lumière des concepts freudiens de « travail du rêve » et de « figurabilité ».

Le chapitre suivant s'arc-boute également sur les travaux de cinéastes d'avant-garde – l'Allemand Matthias Müller et l'Autrichien Dietmar Brehm –, analysés dans une perspective tout à fait différente puisqu'ils constituent le matériau d'une réflexion sur les « cartographies du temps ». Rappelant à juste titre que « Le matériau d'origine ne prescrit en rien la forme de son traitement » ultérieur (p. 135), l'auteur montre avec finesse de quelle façon l'appropriation par Müller d'un corpus (par exemple le cinéma classique hollywoodien dans *Home Stories*, 1990), voire plus spécifiquement d'un genre (le mélodrame), fournit au cinéaste l'occasion d'en cristalliser visiblement les codes et, ce faisant, de les repenser et même de les détourner en une forme singulière d'autoportrait. Le cinéaste et spectateur qu'est Müller est ainsi un voyageur qui se meut littéralement dans le temps, un temps qui est moins au fond celui des œuvres, que des affects qu'elles ont suscités en lui. Quant à Dietmar Brehm, c'est d'abord à démystifier la croyance dans les images qu'il s'emploie. Travaillant à partir de corpus d'images marquées du sceau de l'ambiguïté par une forte dimension documentaire (films de famille, scientifiques,

éducatifs, et surtout pornographiques), ses films procèdent à la résurrection de corps oubliés – ces images, à caractère diversement mais assez profondément utilitaire et peu artistique, ont moins que d'autres vocation à survivre au passage du temps – pour en organiser la défiguration visuelle, avec pour effet immédiat de jeter le doute sur leur caractère de réalité, mais aussi d'en exposer visiblement la nature d'image, et à ce titre, de les réévaluer *en tant qu'images*.

« Archives et histoire » est tout à la fois le titre et l'ambitieux programme du quatrième chapitre. Plutôt que de prendre (vainement) la question à bras-le-corps dans sa totalité, Blümlinger décide ici de la mettre à l'épreuve de ce qui est autant une œuvre qu'une véritable poétique historique. C'est en effet le travail essentiel d'Angela Ricci Lucchi et Yervant Gianikian qui est le pivot de ce chapitre, consacré à la manière dont le couple de cinéastes traque depuis quarante ans, dans des images d'archives, un « inconscient optique » (p. 210) qui renvoie pensée historique et expérience de l'archive à leur part commune d'informulé. Outre l'emploi du singulier par préférence au pluriel, Blümlinger emprunte à Michel Foucault une conception de l'archive, désormais bien répandue, qui la définit non pas comme « la totalité des textes qui ont été conservés par une civilisation, ni l'ensemble des traces qu'on a pu sauver de son désastre, mais [comme] le jeu des règles qui détermine dans une culture l'apparition et la disparition des énoncés, leur rémanence et leur effacement, leur existence paradoxale d'événements et de choses » (p. 181). En d'autres termes, il s'agira d'examiner comment les films de Ricci Lucchi et Gianikian se présentent comme autant de « formes [filmiques] de construction de l'histoire », ou « réélaboration historisante des matériaux filmiques issus d'archives

privées » (p. 180). Le nœud de la question, d'ailleurs bien identifié par l'auteur comme potentiellement problématique, est donc celui-ci : à (et sous) quelles conditions est-il possible d'évaluer ces « films artistiques d'archives » sur « un plan "métahistorique", pour déterminer les différentes façons dont ils "fabriquent" de l'histoire » (p. 182) ? En d'autres termes, s'agit-il de considérer d'abord les films de remploi à partir de leurs sources primaires, donc essentiellement comme exploitation de *documents* ; ou bien « d'amener au jour un "*monument*", au sens où quelque chose qui n'était pas à l'origine destiné à témoigner ou à signifier parvient ici directement à la parole » (p. 182, je souligne), et donc de s'attacher en premier lieu à l'acte de réélaboration filmique (recours à des recadrages, ralentissements, ou ajouts de teintage) plutôt qu'aux sources employées ? C'est bien sûr en faveur de cette seconde hypothèse que penche Blümlinger, même si les lecteurs d'une revue consacrée à l'histoire du cinéma pourront éventuellement être fondés à en discuter les présupposés et la validité.

Le cinquième chapitre, intitulé « L'histoire du cinéma comme expérience », poursuit le glissement discret amorcé dans le précédent, consistant à faire dialoguer les traditions du cinéma d'avant-garde (ch. II et III), du film de montage (ch. IV) et – ici – de l'essai filmé. Une large partie est en effet consacrée au travail de Chris Marker, non comme on aurait pu s'y attendre à partir du *Fond de l'air est rouge* ou du *Tombeau d'Alexandre*, mais de *Level Five* (1996), à propos duquel l'auteur étudie l'interpénétration de régimes visuels – cinéma, télévision, (jeu) vidéo – qui donne également lieu à un enchevêtrement très complexe de différents « lieux de mémoire » (p. 225 notamment, et dans le fil des travaux de Pierre Nora), balançant entre dimensions affec-

tive et réflexive des images. Plus généralement, ce qui semble intéresser Blümlinger dans ce chapitre est l'approfondissement, ou plutôt le déplacement sur un autre terrain, de l'intuition (formulée au chapitre précédent) que l'une des vertus majeures du film de remploi réside dans son caractère métahistorique. À partir de certaines œuvres de Jean-Luc Godard (*Histoire(s) du cinéma, Allemagne année 90 neuf zéro*), Alexandre Kluge (*Rennen, Porträt einer Bewährung*) et Morgan Fisher (*Standard Gauge*), elle met en relief la propension des pratiques du remploi à formuler, avec des images, une pensée sur l'histoire des images (Fisher), sur l'histoire devenant image (Godard, à propos duquel il n'est pas trop risqué d'évoquer le dogme chrétien de la transsubstantiation), voire sur les transformations des approches historiques elles-mêmes, puisqu'elle suggère que les films de Kluge mettent en œuvre, par leur travail sur les variations d'échelles notamment, une reproduction structurelle de la relation entre macro et micro-histoire, qui a accompagné les évolutions des méthodes historiques au cours du xx^e siècle (p. 271).

Comme son titre l'indique à demi-mot, le sixième chapitre, consacré aux « dispositifs archéologiques », est à la fois l'aboutissement des réflexions menées dans les deux précédents sur les rapports « frontaux » du cinéma et de l'histoire, et l'amorce d'une ouverture vers les problématiques intermédiaires qui fourniront l'horizon conclusif de l'ouvrage. Portant à nouveau son regard sur le cinéma d'avant-garde, l'auteur commence par rappeler que bon nombre de cinéastes « expérimentaux » importants comme Ken Jacobs, Al Razutis ou Ernie Gehr, ont manifesté dès les années 1960 un intérêt soutenu pour le « cinéma des premiers temps ». Par leur intérêt précoce pour les *paper prints*

de la Librairie du Congrès à Washington, ou simplement par leur insistance à démontrer à travers leurs films la complexité de ces bandes, ils ont ainsi contribué à accompagner la reconnaissance et l'approfondissement par des chercheurs comme Tom Gunning entre autres, qui a souvent dit sa dette à l'égard d'un cinéaste comme Jacobs. Mais ce travail ne s'est pas arrêté là pour autant, et plusieurs d'entre eux l'ont poursuivi en analysant les formes filmiques des débuts du siècle précédent à la lumière d'autres dispositifs scénographiques et techniques, notamment ceux de l'installation et des performances multimédia. Ce faisant, ils poursuivent leur investigation des formes culturelles, mais aussi des modes de perception des images, engageant *de facto* une réflexion majeure sur l'évolution des formes perceptives de la mémoire. C'est le cas là encore de Ricci Lucchi et Gianikian, mais aussi de Jacobs, dont le travail est longuement commenté ici, et dont on ne dira jamais assez à quel point sa contribution à l'analyse du « cinéma des premiers temps » comme des mécanismes de perception des images est profonde, aigüe et absolument décisive. C'est enfin et surtout le cas de Harun Farocki, auquel est consacré un long développement de ce chapitre, à partir de son travail de constitution d'un « *The-saurus* des expressions filmiques » (p. 315). Au mode de représentation frontal qui prévalait dans ses films jusqu'au début des années 1990, Farocki préfère en effet aujourd'hui la constitution de « circuits d'images » (p. 319), dans lesquels sont repensés tout à la fois l'acte du montage – qui ne fonctionne plus uniquement sur la succession des images, mais également sur leur coprésence et leur confrontation dans l'espace d'exposition – et les enjeux plus généraux de la circulation des images dans un espace qui n'est plus unique (celui de la salle de

cinéma) mais multiple (Musée, téléphones, moniteurs de surveillance, etc.). Des espaces qui sont surtout traversés désormais par une multitude d'enjeux culturels et sociaux, dont les technologies numériques ont vertigineusement accru la porosité.

L'ouvrage se clôt enfin sur l'analyse d'un « Au-delà du cinéma », qui prend acte de pratiques de remploi n'ayant plus recours aux images filmiques elles-mêmes, mais consistent en des entreprises de modélisation ou de « virtualisation de l'espace filmique » (p. 343). C'est le cas du travail de Constanze Ruhm, qui vise à produire des « simulations numériques d'espaces filmiques » (p. 345), comme par exemple des maquettes inspirées de certains films de François Truffaut, Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard ou Irvin Kershner, qui sont vidées de leurs personnages pour n'en faire apparaître que la fonction structurante en termes spatiaux et narratifs. Le choix de cette artiste par l'auteur n'est pas anodin, puisqu'il lui fournit un levier idéal pour préparer la conclusion du livre, qui est aussi l'une de ses hypothèses fortes : si la pratique du remploi est présente tout au long de l'histoire du cinéma, ses fonctions quant à elles ont subi une série de glissements dont les technologies numériques, et les formes « virtuelles » qu'elles permettent, ne sont pas le moindre des symptômes. En effet, ce qui semble importer aujourd'hui dans certaines pratiques contemporaines n'est plus tant notre mémoire *des images*, des lieux et des actions qu'elles représentent, que les « modalités propres à l'activité du souvenir » (p. 361, je souligne) en tant que telle. Un glissement qui met donc l'accent sur les processus mémoriels, autant et plus que sur les supports de la mémoire, et qui avait été préparé par celles et ceux qui, depuis les années 1960 au moins, ont élaboré des œuvres dans

lesquelles le mode de traitement des images préexistantes constitue la forme et le cœur même du discours (et du regard) porté sur elles.

Ce parcours pas à pas au sein de l'ouvrage de Blümlinger aura pu paraître un peu fastidieux, un peu scolaire. Mais il a l'avantage de mettre en évidence que si les questions abordées y sont diverses, elles sont aussi organiquement et logiquement liées les unes aux autres, en une progression dont la subtilité consiste à éviter les pièges de la chronologie (trop rigide) comme ceux de la typologie (trop compartimentée). C'est là sans doute un des apports majeurs de ce livre qui, se présentant délibérément comme un essai, parvient à brasser et surtout à penser *ensemble* des questions historiographiques, esthétiques et théoriques soulevées par le emploi des images de cinéma.

Resterait pour conclure à formuler au moins une critique à l'endroit d'un ouvrage au demeurant passionnant, mais dont les partis-pris peuvent laisser toutefois quelques regrets. Annoncé expressément comme une analyse de l'« esthétique du emploi », le livre fait la part belle aux commentaires sur des œuvres, entrecroisés de réflexions de portée plus générale. La constitution historique de ces films en tant que « genre » à part entière en est, en revanche, singulièrement absente, tout comme il est peu question des dimensions proprement technique, et surtout économique, du emploi des images en mouvement. Si l'auteur consacre quelques pages aux méthodes et aux outils de travail de Jacobs, Ricci Lucchi et Gianikian ou, plus sporadiquement, Tscherkassky, cinéastes dont le travail est par ailleurs bien connu et abondamment commenté, il aurait été sans doute très fructueux d'en savoir plus sur la pratique de personnalités comme David Rimmer, Bill Morrison ou Al Razutis, dont les rapports à la tech-

nique sont plus méconnus, mais sans nul doute tout aussi riches d'enseignement. Car si Blümlinger rappelle à bon droit, dans sa conclusion, que pour certains de ces cinéastes « le film comme art [...], malgré sa puissance d'illusion et l'apparente immatérialité de la projection, ne saurait être dissocié de sa base matérielle » (p. 366), il n'en reste pas moins qu'à l'instar d'une large partie des recherches sur le cinéma de emploi, l'ouvrage semble considérer la technique, peut-être pas comme un mal nécessaire, mais en tout cas comme une dimension qu'il faudrait dépasser pour atteindre au cœur des questionnements soulevés par ces pratiques. Or, il me semble que la remise en jeu profonde des usages et des fonctions des images en mouvement qu'appelle le développement du numérique devrait inciter à creuser beaucoup plus en profondeur l'idée, pas si simple ni banale, que les manières de faire sont aussi, et en même temps, des manières de penser : autrement dit, que les inventions formelles, les constructions théoriques et les positionnements historiques induits par les films de seconde main gagneraient sans doute beaucoup à être évalués, davantage qu'ils ne le sont, à l'aune de dimensions occultées par le mythe de l'artiste solitaire tel que l'a construit l'histoire du cinéma d'avant-garde en particulier : le tâtonnement, l'échec, l'expérimentation *progressive*, la lente adaptation des outils aux projets des cinéastes, ou, ce qui n'est pas tout à fait la même chose, de leurs projets aux outils dont ils disposent.

Il en va de même pour la dimension économique, qui est sans doute la grande absente de l'ouvrage – comme d'ailleurs, et pour ne pas lui jeter trop vite la pierre, de la quasi-totalité des publications sur le sujet. Presque taboue dans le milieu du cinéma d'avant-garde, à peine moins (quoique pour d'autres raisons) dans celui de

l'art contemporain et des nouveaux médias, cette question qui recouvre à la fois les conditions financières de réalisation des films, le rapport des cinéastes à l'industrie culturelle et le gigantesque continent de la question du droit d'auteur, est peu ou prou absente du livre de Blümlinger. Et c'est bien dommage, car il me semble que là encore, comme pour la technique, elle aurait pu tirer grand profit de cet apport pour consolider et élargir les perspectives de la réflexion qu'elle entend mener. Il est vrai qu'il y avait déjà beaucoup à faire et à dire dans ces presque 400 pages très denses et précises. Il est vrai aussi que l'état des recherches universitaires sur le cinéma, en France comme ailleurs, n'incite guère à un véritable croisement des métho-

des et des disciplines, et l'on peut déjà savoir gré à l'auteur d'avoir su concilier, à un haut niveau d'exigence, l'approche esthétique avec une véritable attention à l'historicité de son sujet.

Quoi qu'il en soit de ces quelques remarques, qui ne visent aucunement à déprécier le vaste travail accompli, on ne saurait trop en tout cas recommander la lecture de cet ouvrage à ceux qui, passionnés par le cinéma d'avant-garde, par les mutations contemporaines de notre rapport aux images ou par les relations complexes entre cinéma et Histoire, voudront approfondir leurs connaissances, ou y ménager de nouvelles perspectives.

Eric Thouvenel

“FAUVE QUI PEUT”

Alberto Anile, Maria Gabriella Giannice, *Operazione Gattopardo. Come Visconti trasformò un romanzo di “destra” in un successo di “sinistra”*, préface Goffredo Fofi, Gênes, Le Mani, 2013, 404 p.

À plus de cinquante ans de sa publication, *le Guépard* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa reste un des cas littéraires majeurs de l'après-guerre, que ce soit pour son incroyable succès de public (au point d'atteindre en juillet 1959 les 70 000 exemplaires vendus et l'attribution du Prix Strega) ou pour les vives discussions qu'il suscita auprès de la critique.

L'« *Opération Guépard* », ou comment un roman de « droite » s'est transformé en un succès de « gauche », est le titre de l'ouvrage d'Anile et Giannice (déjà connu pour leur « guerre des volcans », *La guerra dei vulcani*. Rossellini,

Magnani, Bergman. *Storia di cinema e d'amore*, Gênes, Le Mani, 2010), dont le projet a été de reconstruire le contexte dans lequel naquit l'idée du film, son développement jusqu'à et au-delà de son immense succès international. En parallèle, un documentaire, *Les deux Guépards*, a accompagné la sortie italienne du film dans sa version restaurée (octobre 2013), dans lequel les auteurs résument visuellement les faits narrés dans leur ouvrage.

Opération Guépard reconstruit pour la première fois le débat critique et idéologique qui eut lieu derrière les réflecteurs et qui enflamma le milieu cinématographique, littéraire et politique, entre disputes d'époque, prix littéraires combattus jusqu'au dernier vote, « contrordres » du parti, contrats rompus, scènes coupées et oubliées. Ces conflits, écrit Goffredo Fofi dans la préface (« Un écrivain antipathique, un réalisateur arrogant, un grand livre, un film magnifique »), « faisaient partie d'une époque de très